

University of Groningen

Geluid als kunst

Wijffjes, Huub

Published in:
Tijdschrift voor Mediageschiedenis

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2003

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Wijffjes, H. (2003). Geluid als kunst: De uitvinding van de Nederlandse hoorspeltraditie. *Tijdschrift voor Mediageschiedenis*, 2, 34 - 42.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

GELUID ALS KUNST

DE UITVINDING VAN DE NEDERLANDSE RADIOHOORSPELTRADITIE

Kan geluid kunst zijn? Het is een vraag die licht wezenloos klinkt, want natuurlijk kan dat. De muziekgeschiedenis bewijst dat. Muziek is een kunstvorm die bij uitstek de gevoeligheid van de menselijke emotie voor geluid benut. Melodisch geluid wel te verstaan. Maar kan kunst ook ontstaan met gewone, alledaagse geluiden? Misschien zelfs met geluiden die kunstmatig worden opgewekt? Het zijn vragen die nadrukkelijk werden gesteld door mensen die bij de vroegste ontwikkeling van de radioprogrammering waren betrokken. In de beantwoording ervan lag de kiem van wat een lange kunstzinnige traditie zou worden: het hoor- of luisterspel.

Radio in de experimentele kunst

Op zaterdagavond 7 januari 1928 zond de VARA tussen 10 en 11 uur het radiodrama *HET ONTSLAG* uit, speciaal voor de radio geschreven door de schrijver en journalist Cees de Dood (1892-1965). Hij voerde zelf ook de regie, samen met de acteur Jo Sternheim, die tevens de hoofdrol vertolkte. In een voorbeschouwing die twee weken tevoren in het programmablad van de VARA was verschenen had De Dood de nadruk gelegd op het woordje 'geluidsdrama'. Toneel voor de radio was al bekend, maar De Dood pretendeerde blijkbaar voor het eerst in Nederland iets te gaan maken dat de spanning tussen toeschouwer en het drama opbouwde met behulp van de essentie van de radio: geluid. Voor de essentiële gebeurtenissen zou hij geen woorden gebruiken, maar wat hij noemde 'akoustische symbolen'. De luisteraar zou via deze de tekst ondersteunende symbolen worden meegesleept in een dramatische actie; de geluiden moesten als het ware de verbeelding activeren. De Dood had er grote verwachtingen van. Radio zou met het geluidsdrama een geheel nieuwe kunstvorm in de wereld kunnen brengen, een kunstvorm die wat hij noemde de 'Hollandse culturele werkzaamheid' zou kunnen opschudden. De ingeslapen toneelwereld die volgens hem alleen maar 'burgerlijke incidentjes en gevalletjes' bracht, zou nieuw leven in-geblazen worden.¹

HET ONTSLAG past zo gezien naadloos in de culturele vernieuwing van de jaren twintig, een tijdvak dat in het buitenland wel eens de *roaring twenties* wordt

genoemd, maar waarover in Nederland nooit zoveel gesproken wordt. Toch was het ook in Nederland een periode waarin geëngageerde kunstenaars rusteloos experimenteerden met nieuwe media- en kunstvormen. Hun thema's ontleenden ze doorgaans aan de socialistisch-realistische cultuur die uit de marxistische politieke filosofie was voortgekomen. In het socialistisch realisme werden uitgebuite arbeiders, schrijnende woon- en werkomstandigheden en als kanonnenvlees opgeofferde soldaten geplaatst in scherp contrast met hardvochtige kapitalisten en officieren die het er ongegeneerd van namen. Opstandige teksten en revolutionaire symbolen zoals vlaggen, vuisten en de rode kleur waren in al die kunstuitingen te vinden.

De geëngageerde kunstenaars probeerden nieuwe technologie te gebruiken om aan de komende socialistische orde ook kunstzinnig vorm en inhoud te geven. Rond 1927 was bijvoorbeeld een hevig debat gaande over de revolutionaire potentie van de film. De vertoning van S.M. Eisenstein's documentaire speelfilm *PANTSERKRUISER POTEMKIN* had in 1925 diepe indruk gemaakt. Zo mogelijk nog meer was dat het geval met de scherp socialistisch-realistische film *DE MOEDER* van V.I. Poedovkin, want die film was in 1926 in tal van Nederlandse steden voor vertoning verboden. Filmers als Joris Ivens begonnen in Nederland te experimenteren met de nieuwe vormen en montages. In 1927 richtte hij samen met critici zoals L.J. Jordaen, Henrik Scholte en Menno ter Braak de Nederlandsche Filmliga op om de nieuwe 'mechanische kunstvorm' te stimuleren.² In 1927 werd die film ook nog eens van geluid voorzien, waardoor de gereedschapskist van de creatieve filmer extra gevuld werd.

In de beeldende en podiumkunsten lagen de experimenten van De Stijl, Dada en het Futurisme nog vers in het geheugen. Cees de Dood was daarin zelf actief geweest. Samen met zijn latere vrouw, de danseres Florrie Rodrigo (geboren als Flora Rodrigues), maakte hij rond 1920 deel uit van de Amsterdamse kunstenaarsgroep De Universalisten, die in een zaaltje boven het café Americain Dada-achtige bijeenkomsten organiseerde met zang, poëzie en dans.³

In die sfeer van kunstzinnige en technologische vernieuwing was daar inens ook de radio, een medium dat als het ware werd ontdekt in de brandnieuwe technologie van de radiotelefonie. In 1920 was die radiotelefonie nog het technische speelgoed van zakelijke belangen en een paar welgestelde mannen, maar in 1927 al een massamedium waarnaar honderdduizenden mensen luisterden.⁴ Het was een ideaal podium van experimenten, want de inhoud werd zo'n beetje per dag uitgevonden. Bij de radio voltrok zich hetzelfde proces dat bekend is van andere media: de inhoud wordt aanvankelijk gekopieerd van bestaande media.⁵ Het ontbrak aan gestandaardiseerde vormen van programma-inhoud die specifiek voor de radio waren ontwikkeld. Er was alleen de constatering dat om luisteraars te bereiken het oor blijkbaar geprikkeld moest worden. Muziek had als eerste voor de hand gelegen. De grammofoonplaat was uit de salons naar de radio gehaald, net als vervolgens de orkesten uit de muziek- en concertzalen. Daarna begon men te variëren met de menselijke stem. Men was begonnen met een

spreker, maar al snel bedacht men dat sommige sprekers beter geschikt waren voor radio dan andere. Zo haalde men zoetgevooisde juffen uit de schoolklas om kinderverhalen voor te lezen en de meest wel-sprekende dominee mocht de kansel verlaten om zijn geluk eens via de radiomicrofoon te proberen.

En zo had de programmaleiding van de in 1919 begonnen zender van radiofabrikant Idzerda in Den Haag in 1923 bedacht dat ook het toneel wellicht mogelijkheden bood. Men had al wel eens een declamator voor de microfoon gehaald, een toen nog populair genre, vooral bij feestelijke gebeurtenissen. Maar eind 1923 schreef de Haagse zender een wedstrijd onder haar luisteraars uit om een origineel radiotoneelspel te schrijven. Winnaar werd de latere directeur van de AVRO Willem Vogt die met een nieuwaarsdialoog van THOMASVAER EN PIETERNEL op de proppen kwam. Erg origineel was dat niet (*Thomasvaer en Pieter-nel* kende een toneeltraditie die terug ging tot in de zeventiende eeuw), maar de tekst was wel exclusief voor de radio geschreven. De prijs was uitvoering op de radio, hetgeen geschiedde op 3 januari 1924.⁶

‘Het eerste Nederlandsche geluidsdrama’

Was Vogts samenspraak het eerste hoorspel in Nederland? Wellicht, het is maar net hoe je een hoorspel definieert. Meestal wordt een aantal specifieke onderdelen van een hoorspel genoemd. Het gaat om een speciaal voor radio geschreven en dus origineel gedramatiseerd spel, dat wordt gespeeld door meerdere acteurs die speciaal voor radio optreden. Het stuk bevat naast tekst ook aanwijzingen voor een geluidsdecor, geluidseffecten en stemintonatie.⁷ Ik zou daaraan nog willen toevoegen: het luisterspel maakt gebruik van auditieve effecten die een nadrukkelijke toegevoegde functie hebben binnen de ontwikkeling van de dramatische lijn.

Deze toevoeging maakte THOMASVAER EN PIETERNEL zeker niet tot het eerste hoorspel, want het betrof hier een voor de radio voorgelezen dialoog. Het was meer toneel voor een radiomicrofoon, want Thomasvaer en Pieter-nel moesten het vooral hebben van grootste armgebaren om hun gezwollen rijmteksten kracht bij te zetten. En dat was nu juist iets dat voor radio niet werkte. Hetzelfde euvel geldt in steeds mindere mate voor de andere zeven Nederlandse hoorspelen die volgens het minutieuze onderzoek van omroep historicus Jan van Herpen aan HET ONTSLAG vooraf zijn gegaan.⁸

In de serie van acht hoorspelen tussen 1924 en 1927 is het stijgend bewustzijn te zien dat radiotoneel specifieke eisen stelt aan drama of toneel. Aanvankelijk kwamen in de teksten nog aanwijzingen voor over het uiterlijk of gedrag van de acteurs, zoals boos of verbaasd kijkende mannen die het glas moesten heffen om elkaar uiteindelijk vreugdevol in de armen te vallen of dansend af te gaan. Vooral bij de vijf stukken die Willem Vogt tussen 1924 en 1928 voor de radio schreef lag de nadruk nog sterk op de tekst. Dat was gezien de voorkeur van Vogt

voor mooie, naar onze hedendaagse smaak zelfs overdadig mooie zinnen en woorden wel logisch, maar of de luisteraar dat ook vond was nog maar de vraag. Pas geleidelijk kwam die luisteraar tot de ontdekking dat het geheim van goede radio niet zozeer school in expliciete vermelding van iets concreets, maar in suggestie. In 1925 schreef een P.J. Dirkmaat in het blad *Radio-Wereld* bijvoorbeeld:

‘Het voor de microfoon opgevoerde drama is in staat de voorstelling van een handeling te suggereren, zonder noodzaak deze in werkelijkheid uit te voeren.’⁹

Of HET ONTSLAG van Cees de Dood het eerste was dat aan die voorwaarde van geluidssuggestie voldoet is te betwijfelen, want de luisterstukken van Vogt, vooral DE ERFOPVOLGING BIJ OVERPOL uit oktober 1927, werken in toenemende mate met geluidseffecten. Waarom HET ONTSLAG dan toch extra vermelding verdient, komt vooral door het experimentele gebruik van geluid in de dramatische ontwikkeling van het stuk. Zelfs Vogt, die in zijn verdere leven toch niets na zou laten om zijn pionierschap op bijna elk terrein van de radioprogrammering te benadrukken en die in 1928 werkelijk op voet van oorlog met de VARA stond, sprak in een recensie van ‘een primeur, een nieuw experiment voor de Nederlandsche microfoon’.¹⁰ En ook andere kranten, die normaal gesproken de radio nog nauwelijks aandacht gaven, kwamen met uitvoerige beschouwingen over het radio-experiment. Radio was na HET ONTSLAG ineens iets dat begon te lijken op kunst. Radio was cultuur.

Het thema dat De Dood in HET ONTSLAG aansneed was in ieder geval nieuw voor de radio, maar het paste uitstekend binnen de sociaal-realistische toneel- en declamatietraditie die in de socialistische wereld was opgebouwd door dichters als C.S. Adama van Scheltema en Henriëtte Roland Holst en door toneelschrijvers als Herman Heijermans jr. en A.M. de Jong. De Dood plaatste de actie in een fabriek waar de in een volks taaltje sprekende arbeider ‘Willem’ in een hal vol monotoon stampende machines aan het werk was. Op een dag moest Willem bij de directeur komen om te horen dat hij ontslagen zou worden. Vervolgens ontrolde zich een scherp sociaal-realistisch drama waarin de steeds wanhopiger en kwaaiër wordende Willem de directeur uitfoeterde, zich bedronk in een kroeg, zijn krijsende vrouw en huilende kinderen het ontslag meedeelde, in oppperste wanhoop een bordeel bezocht om uiteindelijk opgejaagd door een politieagent door een auto te worden doodgereden.¹¹ Dat was drama uit het arbeidersleven gegrepen. De Dood noemde zijn geluidsdrama dan ook een *tranche de vie*, een stuk werkelijkheid zouden sommigen heden ten dage wellicht zeggen.

De boodschap van HET ONTSLAG was duidelijk en paste uitstekend in het gedachtegoed van de eind 1925 opgerichte VARA: de in zijn hart goede en rechtshapen arbeider wordt door het meedogenloze kapitalisme kapot gemaakt en door de omstandigheden gedreven naar gevaren zoals alcohol en onzedelijkheid. Omdat de maatschappij dat gedrag ook niet pikt wordt hij zelfs de dood



C. de Dood (1892-1965). Bron: Collectie Bart Hageraats

ingedreven. Ongetwijfeld tot ontsteltenis van de luisteraars, want de regieaanwijzingen schreven voor om het slot van het drama zwaar aan te zetten:

[Een groot geschreeuw en geroep. Getoeter van auto's, gebel van trams. Hè-geroep. Gerinkel van fietsen. Kreten! Langzaam sterft dit geraas als in de verte weg. Dan twee stemmen die gedempt spreken.]

EERSTE STEM: ... een ongeluk?

TWEEDE STEM: Ja, een dronken kerel liep pardoos onder een vrachtauto. 't Was vreeselijk. Zijn hoofd was verbrijzeld. Een groote bloedplas op straat. Ik ben er ziek van. De chauffeur van die auto is flauw gevallen van schrik.

[Alle rumoer verdwijnt; een oogenblik volkomen stilte. Dan zet, in de verte, een rouwmarsch in, die aanzwelt en weer afneemt. Op 't eind klinkt, eveneens veraf, het geraas van een fabriek erdoorheen. Stilte. Gongs slag.]

Het bijzondere van HET ONTSLAG school niet zozeer in de inhoud als wel in de geluids aankleding. Een hele serie bijzondere geluidseffecten was te horen, die ook allemaal in de vooraankondiging stonden genoemd: fabrieksrumoer, machinegeluid, straatrumoer, voetstappen, stemmen van arbeiders, orgelmuziek, herberggasten, straatpubliek, voorbijgangers, jazzbandmuziek en het intrigerende 'verschillende geluiden'. Het VARA-orkest van Hugo de Groot zorgde voor de muziekflarden die de stemming in het stuk extra kracht moesten bijzetten.

Dat was een geweldige prestatie want de omstandigheden waaronder dat moest gebeuren waren uiterst primitief. HET ONTSLAG werd zoals alle radioprogramma's tot 1933 live op de zender gezet. De studio was helemaal geen radiostudio, want die bestond nog niet. De VARA zond sinds 1926 uit vanuit een bovenzaaltje dat men huurde van Cinema Royal op de Amsterdamse Nieuwendijk. Daar had de eigenaar van de radiozender, de Hilversumse NSF-fabriek, twee microfoons geplaatst: een voor de zeven acteurs die op elkaar gedrongen op hun beurt moesten wachten. De andere microfoon was achter een gordijn geplaatst bij de musici die ook voor de geluidseffecten zorgden. Voor die effecten was onder andere een apparaat beschikbaar dat fabrieksmachineluiden kon produceren. Het produceerde een geluid zo levensecht dat menig luisteraar na afloop sprak van echter dan echt. Het levensechte was een doel op zichzelf, want er was ook nog een derde microfoon geplaatst buiten op de hoek van het Damrak en de

Dam. Deze microfoon werd ingeschakeld op momenten dat straatruis nodig was. Die moesten overigens worden gemengd met in de studio gemaakte geluiden van een claxon, fluitende slagersjongens en fietsenbellen, want ook in 1927 was op zaterdagavond om tien uur op het Damrak niet veel verkeer meer aanwezig.

Alles was gedaan om het geheel levensecht te laten klinken met geluiden die op de verbeelding werkten. Wat dit betreft liep Nederland niet achter bij andere landen. In de vs kwamen in 1928 speciale geluidsmachines voor radioprogrammamakers op de markt. In 1925 was men er daar in geslaagd om door middel van een soldeerblaaslamp een zeer realistische nabootsing van een bosbrand te maken. In 1923 waren in de vs en Engeland al regelmatig radioplays te horen waarin met geluiden werd geprobeerd de verbeelding van de luisteraars te activeren. De Amerikaanse *Radio Digest* schreef in 1923 over de radioluisterspelen: 'The better your imagination, the better the play.'¹²

Reacties

Maar het geld dat in de vs en Engeland voor radioprogramma's beschikbaar was, stond in geen enkele verhouding tot de schamele middelen van de VARA. Die omroep werd door AVRO-aanhangers niet voor niets smalend aangeduid als Van Armoe Rammelt Alles. Technisch gesproken was het met primitieve middelen maken van een vol uur durend hoorspel dus een prestatie van wereldformaat, vooral ook van de technici die met hun op de trap van Cinema Royal geïnstalleerde apparatuur moesten experimenteren met in- en uitfaden van maar liefst drie microfoons. In de reacties na afloop overheerste dan ook de euforie, vooral in VARA-kringen.

Kunstkriticus Paul Sanders, wiens vrouw Liesbeth Sanders-Herzberg als 'spreekster' in HET ONTSLAG had opgetreden, vond dat er nogal wat was misgegaan met het geluid. Het kunstmatig geïmiteerde geluid van bijvoorbeeld het fabrieksruis had het 'echte geluid' dat door de buitenmicrofoon was opgevangen volledig in de schaduw gesteld. Maar in dat kunstmatige school volgens Sanders veel meer creativiteit.

'We hebben hier in wezen te doen met hetzelfde verschil dat er bestaat tussen een schilderij en een fotografie. De foto geeft de uiterlijke gelijkenis. Maar het is de geheimzinnige gave van den schilder om in zijn schilderij nog bovendien het innerlijke karakter te leggen.'

HET ONTSLAG vond hij 'melodramatisch', maar desondanks sprak hij van 'een geheel nieuwe kunstvorm met absoluut aparte eischen in wording'.¹³ De meeste dagbladen schreven gematigd positief, met als uitzonderingen het *Algemeen Handelsblad* dat het stuk om zijn amateurisme neersabelde en de katholieke *De Tijd* die vond dat het spel 'eenvoudige zielen van de wijs brengt door de socialis-

tische eenzijdigheid, die den drinklust van den ontslagenen vergoelijkt en den werkgever verantwoordelijk stelt voor de misdragingen van den arbeider'. De VARA-programmaleiding had maar liefst tweehonderd reacties van luisteraars ontvangen, het merendeel positief. De fouten rekende De Dood vooral zichzelf als scenarioschrijver aan, niet de uitvoerenden en de technici. Het spel had een te grote dramatische kracht gekregen door de vele effecten en te weinig door een dramatische ontwikkeling in de tekst.¹⁴

Bij de programmaleiding van de VARA en de AVRO was men door de uitzending wel overtuigd geraakt van de noodzaak verder te gaan met radiotoneel-experimenten. De VARA riep nog in 1928 een eigen toneelkern in het leven, die onder leiding van Willem van Cappelen op steeds professioneler basis zou gaan werken aan nieuwe tradities. De voornaamste daarvan zou iets worden dat we nu aanduiden als de *sitcom*. De oorspronkelijk voor de jeugd bedoelde radiostrip rondom de Familie Mulder zou al spoedig de populairste radiohoorspelserie van de jaren dertig en veertig worden, vooral dankzij de karakterrol Ome Keesje, die door Van Cappellen zelf onnavolgbaar voor de microfoon werd gebracht. De strip was de eerste in een hele serie *sitcoms* die karakteristiek zouden worden voor het drama van de VARA-radio en later ook televisie, uiteenlopend van de FAMILIE DOORSNEE EN PENSION HOMMELES in de jaren vijftig en zestig tot ZEG 'NS AAA EN OPPASSEN in de jaren tachtig en negentig.

De andere omroep met interesse in het hoorspel, de AVRO, zocht meer heil in het aantrekken van gerenommeerde toneelspelers voor spannende en vermakelijke hoorspelen. In 1929 werd regisseur Kommer Kleijn in vaste dienst genomen om die andere hoorspeltraditie vorm te gaan geven. Kleijn zocht het vooral in spelen waarin de dramatische ontwikkeling van personages in een spannend plot de luisteraars aan het toestel gekluisterd diende te houden. Detectiveverhalen, zo leerde de ervaring, waren daartoe het best geschikt. De reeksen rond de speurder Paul Vlaanderen zouden dan ook de belangrijkste exponent van de AVRO-benadering worden.¹⁵

Beide hoorspeltradities werden overigens krachtig gestimuleerd door technische ontwikkelingen zoals de geluidsregistratietechniek die in 1933 bij de Nederlandse omroepen geïntroduceerd werd. Ook kwamen er steeds meer machines op de markt die een keur aan geluiden konden reproduceren. Het meeste daarvan werd overigens in eigen huis in elkaar geknutseld, want ook op geluidsterrein moest een traditie worden uitgevonden. Bij het toneel gebruikte men weliswaar al langer geluidsmachines, zoals de beroemde windmachine, het bliken blad dat donderende onweersgeluiden produceerde en verschillende deurbellen en -kloppers. Maar het hoorspel stelde steeds meer verfijnde eisen aan specifieke toeters en bijzondere bellen. Ook wenste men grintpaden die op een bepaalde manier knerpten, deuren die heel apart dichtklapten en regen die gutste dan wel druppelde.

En het socialistisch-realisme waarmee het allemaal begon? Dat zou een weinig zachtzinnige dood sterven. De in 1930 in het leven geroepen radiocensuur

zou vloeken en karikaturale uitbeeldingen van uitbuiting en opstandigheid gaan verbieden wegens gevaren voor de openbare orde en zedelijkheid en dat hielp niet mee aan het bevorderen van de populariteit van de opstandigheidscultuur. Binnen de VARA was er wel een krachtige stroming die de kant van het rauwe sociaal-realisme op wenste te gaan, maar er waren toch ook steeds meer socialisten die daarvan niet gecharmeerd waren. Vooral de leiders van de culturele organisaties binnen de arbeidersbeweging, de Arbeiders Jeugdcentrale en het Instituut voor Arbeidersontwikkeling voorop, vonden dat de arbeiders zichzelf moesten verheffen en beheersen. Drinkende en vloekende arbeiders pasten niet in dat beeld; dat was meer iets dat paste bij de vulgaire communisten. Sociaal-democratische arbeiders moesten vooral innerlijke beschaving tonen en de problemen, die inderdaad door het kapitalisme werden veroorzaakt, door bewuste politieke en sociale actie te boven komen. Het was een denkwijze die na 1933 de VARA zou gaan domineren – tot in de jaren zestig.¹⁶

Wat dat betreft paste de ontwikkeling van het VARA-hoorspel in reacties op de radio die overal in de westerse wereld waren te zien. Omdat het medium in huiskamers doordrong diende de inhoud van het medium zich aan te passen aan de normen van de dominante burgerlijke cultuur. In dat opzicht zagen de meeste omroepers in de radio met zijn massabereik zelfs een enorme potentie om de hoge cultuur naar de onbeschaafde massa te brengen.¹⁷

Dat was ook het idee van Cees de Dood, maar hij greep hiermee nog wel eens te hoog of streek tegen teveel haren in. Om niet helemaal opgehelderde redenen verruilde de sociaal-realistische veelschrijver en journalist in april 1933 de SDAP voor de CPN, waarna hij en zijn vrouw (die geëngageerde balletten maakte) verwickeld raakten in diverse conflicten. De Dood was de rest van zijn loopbaan voor zijn inkomsten afhankelijk van romans, vertalingen en enkele detectiveverhalen.

Ook De Dood zat gevangen in het belangrijkste dilemma van socialistische kunstenaars in de twintigste eeuw: de arbeider laat zich niet verheffen of bekeken, die wil vermaakt worden.

Noten

1. C. de Dood 'Het radiodrama' in: *Radio*, 24 december 1927. Zie over C. de Dood: B. Hageraats, 'Het leven van De Dood. "tot tenslotte niemand er meer aan dacht"', in: *Onvoltooid verleden*, nr. 10, dec. 2000, p. 31-41; uitvoerig in: Id., *Het leven van De Dood*. 1: De Dood in de politiek; 11: De Dood en de letteren, UvA doct. scriptie, Amsterdam 1986-87.

2. Zie daarvoor uitvoerig: C. Linssen e.a., *Het gaat om de film! Een nieuwe geschiedenis van de Nederlandsche Film* 1927-1933, Amsterdam 1999.

3. I. Lanz, 'Flora Rodrigues', in: *Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland*, deel 7, Amsterdam 1998, p. 188-192.

4. Uitvoerig is: H. Wijffes 'Het radiotijdperk 1919-1960', in: H. Wijffes (red.), *Omroep in Nederland. 75 Jaar medium en maatschappij 1919-1994*, Zwolle 1994, p. 40-75.

5. Zie daarvoor uitvoerig: S. J. Douglas, *Inventing American Broadcasting 1899-1922*, Baltimore 1987.

6. *Radio-Expres*, 3 januari 1924.
7. C.H. Bulte, *Het Nederlandse hoorspel. Aspecten van de bepaling van een tekstsoort*, Utrecht 1984.
8. J. van Herpen, *Men hoort zijn voetstappen. Een onderzoek naar de opkomst van het oorspronkelijke Nederlandse hoorspel in de jaren twintig*, Hilversum 1996. Het prachtige en uiterst consciëntieus uitgevoerde onderzoek van oud-avro-medewerker Van Herpen is voor dit artikel onontbeerlijk geweest.
9. P.J. Dirkmaat, 'De radio-omroep en het Toneel', in: *Radio-Wereld*, 25 juni 1925.
10. W. Vogt, 'Het Ontslag. Radiodrama van de VARA. Eenige wenken', in: *De Radiobode*, 13 januari 1928.
11. Het stuk is integraal afgedrukt in: Van Herpen, *Men hoort zijn voetstappen*, p. 66-78.
12. L. Maltin, *The great American Broadcast. A Celebration of Radio's Golden Age*, New York 1997, p. 13; P. Scannell, *A social history of British broadcasting*, Oxford 1991.
13. P.F. Sanders, 'Het eerste Nederlandsche geluidsdrama', in: *Radio*, 14 januari 1928.
14. G.J. Zwertbroek, 'Het Ontslag. Het oordeel van de luisteraars', in: *Radio*, 21 januari 1928; C. de Dood, 'Nog eenige opmerkingen omtrent het radiodrama Het Ontslag', in: *Radio*, 11 februari 1928.
15. R. Geraerds, *De spelleiding heeft... Kommer Kleijn. Een kwart eeuw hoorspel in Nederland*, Hoorn z.j. [1954].
16. Voor deze omslag en de rol van de censuur daarin zie uitvoerig: H. Wijffjes, *Radio onder restrictie. Overheidsbemoeiing met radioprogramma's 1919-1941*, Amsterdam 1988, p. 103-220.
17. Vgl. voor deze motieven in de vs: Douglas, *Inventing American Broadcasting*, p. 292-314. Voor Engeland: P. Scannell, *Radio, Television and Modern Life. A phenomenological Approach*, Oxford 1996.